


DE LA LITERATURA AL FORMAT AUDIOVISUAL. L'ADAPTACIÓ DE *MIRALL TRENCA*T DE MERCÈ RODOREDA

Aina Santamaria

 N AQUEST ARTICLE FAREM UN ESTUDI comparatiu i analitzarem les diferències entre l'adaptació audiovisual i l'obra literària *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda. Aquesta anàlisi, però, no pretén ser un debat sobre què és millor, si el llibre o la novel·la. El que volem és observar el llenguatge literari i les tècniques cinematogràfiques per a veure els mecanismes d'adaptació de la literatura al format audiovisual, tant des del punt de vista de la història (successió d'esdeveniments, espai i temps) com del discurs (ordre cronològic, anacronismes, velocitat o durada dels esdeveniments, narrador...).

A l'hora de fer una adaptació d'una obra literària al cinema o a la televisió (format audiovisual), hem de tenir en compte que són dos mitjans diferents amb el seu llenguatge propi. Convertir paraules en imatges i so no és una tasca senzilla, i el pas d'un text narratiu a un guió cinematogràfic implica prendre moltes decisions en relació a la història i el discurs. I la dificultat no recau a transportar les lletres del paper a la pantalla d'una manera fidel, sinó a aconseguir amb les pròpies tècniques cinematogràfiques que l'essència de la novel·la es mantinga a la pantalla.

Així doncs, el primer que s'ha de fer si volem convertir una obra literària en guió és llegir la novel·la amb exhaustivitat i analitzar la història i el discurs que l'escriptor ha utilitzat. D'aquesta manera entendrem els engranatges de la novel·la i podrem decidir com volem traslladar-la al cinema i quin tipus d'adaptació volem fer: fidedigna o lliure. En definitiva, quina història explicarem i amb quines tècniques adaptarem

el discurs narratiu al format l'audiovisual, ja que són dos llenguatges diferents. A la literatura, distingim entre narració (que fa avançar l'argument) i descripció (l'acció es deté perquè es descriuen espais o personatges). En canvi, al format audiovisual narració i descripció es donen simultàniament (les imatges són alhora descriptives i narratives), i hem d'afegir-hi l'element sonor que no trobem a l'escriptura. Per tant, hem de conèixer les diferents tècniques narratives dels dos mitjans per aconseguir traslladar l'una a l'altra de la millor forma possible.

L'obra *Mirall trencat* narra l'ascens, el creixement i la decadència d'una família en tres generacions (mare, filla i néta), que aconseguirà formar part de la classe social alta de la burgesia catalana, i finalment veurà com tot el poder que tenia s'esfumirà a causa de les circumstàncies personals i històriques (ascens de les classes poderoses catalanes a finals del segle XIX i caiguda d'aquestes amb la guerra i la postguerra). I com a rerefons trobem una casa com a escenari de la història: una Torre a Sant Gervasi, símbol d'opulència i riquesa, però que a poc a poc anirà enfonsant-se a mesura que la família perd poder econòmic i la mort s'ensenyoreix de tot.

Però el que fa peculiar aquesta obra narrativa no és la història en si mateixa, sinó la forma com és contada. La novel·la es divideix en tres parts, i en cadascuna trobem un narrador diferent: a la primera part predomina la narració d'esdeveniments i trobem un narrador distanciat i objectiu, que serveix de presentació dels personatges i els escenaris de la història. En canvi, a la segona part, trobem monòleg interior i discurs indirecte lliure amb els quals es mostren els aspectes més íntims i la



psicologia dels personatges. I a l'última part predomina la focalització, tant interna com externa. L'obra té una estructura calidoscòpica: cada capítol gira al voltant d'una escena concreta, d'una perspectiva i d'un personatge. Cadascun d'ells és un fragment que encaixa perfectament en el conjunt de l'obra, però que podria funcionar amb independència i podríem canviar l'ordre d'algun capítol i la història seguiria tenint sentit. La novel·la sembla un «mosaic» o un «mirall trencat» fet de fragments, i quan els unim tots, la història té el sentit complet. Metàfores i simbolisme impregnen aquesta novel·la des del principi fins al final, la qual cosa sumada a la seua estructura, suposa un repte molt gran per a l'adaptació d'aquesta al gènere audiovisual.

En el cas de l'adaptació televisiva de la novel·la de *Mirall trencat* veiem que es tracta d'una adaptació fidel al llibre, malgrat que trobem canvis, alguns d'ells conseqüència de l'adaptació d'un mitjà escrit a un mitjà audiovisual, i d'altres que són una elecció més personal del guionista. Així i tot, hem de valorar la tasca feta en aquest cas per Benet i Jornet, guionista de l'adaptació televisiva, ja que la novel·la *Mirall trencat*, com acabem de dir, té una estructura narrativa complexa, que suposa un esforç d'adaptació major que en el cas d'una obra lineal amb un narrador extradiegètic.

Si analitzem primer l'adaptació de la història veiem que no hi ha gaires modificacions en relació a l'argument de la novel·la, ja que l'adaptació es va fer a un format de telesèrie amb 13 capítols d'una durada de 50 min, la qual cosa els va permetre narrar els fets que apareixen a la novel·la amb gran exhaustivitat i detallisme. Segurament si la història s'haguera adaptat al gènere del telefilm (90 min) s'haurien d'haver fet compressions a l'argument, cosa que no ha sigut necessària en aquest format. Fins i tot, veiem que l'obra va ser editada en tres DVD imitant l'estructura tripartida de la novel·la.

Quant a l'espai, ja hem comentat que a la novel·la té un protagonisme molt gran, com si es tractara d'un personatge més de la història. La transformació de la casa i el jardí, que passen de l'opulència a l'abandó absolut, acompanya l'estat de la família. En aquest cas, l'adaptació televisiva ha trobat uns espais molt idonis i la torre sembla tal qual la torre que Rodoreda va descriure a la història. Només s'han eliminat alguns espais, per qüestió de pressupost, però aquests no són gaires rellevants.

En canvi, és al discurs on trobem la majoria dels canvis perquè la veu narrativa canvia i això altera en gran mesura l'ordre, la duració i la freqüència del discurs. El pas d'un narrador intern i múltiple a un

narrador extern (la càmera), ha produït i ha potenciat alguns canvis en l'adaptació televisiva, com per exemple que l'ordre en què s'han ordenat els fets siga cronològic, i s'hagen eliminat els salts temporals ocasionats a la novel·la per pensaments que tenien els personatges sobre el passat i del futur. I de la mateixa manera, el pas d'un narrador múltiple a un de fix ha suposat l'eliminació de moltes repeticions. A la versió televisiva, també varia el temps del relat, perquè els sumaris i les dilatacions pròpies de la narrativa donen pas a l'escena, que és més habitual al llenguatge audiovisual perquè hi ha sincronia entre plànol i seqüència (coincideix el temps del relat amb el temps de la història), és a dir, allò que s'explica té una duració en temps real. En canvi, a la narració abunden les pauses, perquè trobem moltes descripcions, i en aquestes el relat avança, però l'acció narrativa no, però tanmateix són necessàries perquè no gaudim de les imatges com al format audiovisual.

El pas del narrador intern múltiple (novel·la) a un narrador extern fix (la càmera en la versió televisiva), obliga el guionista a transformar els monòlegs interiors dels personatges en diàlegs o escenes per a fer-los visibles als espectadors. Una altra solució possible hauria estat mantenir el narrador intern i convertir els pensaments en *veu en off*. Però aquesta tècnica no és habitual al format audiovisual perquè allunya l'espectador del personatge. I, de fet, quan hi apareix sol ser de manera puntual, perquè l'ús excessiu d'aquesta provoca "estranyesa" en l'espectador. Aquest canvi suposa, de vegades, un canvi d'apreciació de la història. Per exemple, a la novel·la la relació d'amants entre Teresa i el notari es coneix però no se sap obertament, sinó que va suggerint-se: "Un moment, la Sofia tingué por; Masdèu enraonava amb la senyora que tenia al costat i *la seva mare i Riera es contemplaven embadalits*"¹ (RODOREDA: 1984, 108) fins que al final quan la Teresa està a punt de morir pensa: "Amadeu Riera havia saciat la seva set d'amor" (RODOREDA: 1984, 250). Així doncs, mentre que a la novel·la mai es descriu cap relació sexual entre ells, a l'adaptació televisiva apareixen escenes explícites amb ells dos al llit. I el mateix ocorre amb la relació entre la Maria i el Ramon, que a l'obra narrativa és menys explícita i juga més amb la insinuació, i no en el fet explícit: "La Maria ja sabia que aquell món d'ombres i de branques no duraria sempre. El papà i la mamà deien: 'Quan la Maria serà gran..., quan la Maria es casarà...' Ella no hauria volgut que les coses canviessin: la casa de les nines, la caixeta de música, les hores i les flors... i en Ramon." (RODOREDA: 1984, 135).

Però d'altres vegades, no es tracta d'un canvi de matís, sinó que hi ha altres pensaments que són molt difícils i pràcticament impossibles

¹ La cursiva és meua.

de traslladar a l'adaptació televisiva, com és el cas del pensament premeditat sobre el suïcidi que té Maria: "Una nit provà d'acostar-se a la cornisa, allà on havien estat agafats a una corda que havien lligat de xemeneia a xemeneia. Pugué recular i quan arribà a l'escala de ferro s'hi agafà i tancà els ulls perquè el cor li batia. En aquell moment prengué el determini" (RODOREDA: 1984, 201). I la nit que se suïcida diu: "*Una teula es despreguè i un peu li relliscà*. En el moment de tirar-se daltabaix li sortí un gemec de la boca oberta" (RODOREDA: 1984, 205). Aquesta premeditació i el dubte sobre si es llançà o relliscà es perd a l'adaptació televisiva on només veiem l'escena de la Maria pujant al terrat i saltant.

Aquest canvi de narrador també afecta a la freqüència i el ritme de la història. A la novel·la, com ja hem dit, tenim una focalització interna múltiple, és a dir, una mateixa escena és narrada per personatges diferents segons el seu punt de vista, cosa que ens dóna multiplicitat òptica. És el cas de la seqüència següent, sorgida de les mirades creuades del dos germans, Ramon i Maria:

Tenia ganes de fondre's, d'esborrar de la seva vida aquell estiu [...] Quan el seu pare deixà de parlar sortí de la biblioteca a recules [...] Pujà l'escala com un boig, volgué veure la Maria però la seva porta era tancada amb clau. La seva germana era presonera perquè l'estimava i ell l'estimava a ella i no podien estimar-se. Clavà un cop d'espatlla a la porta i la porta no cedí. "Maria..." cridà baixet, i ningú no contestà. Aleshores féu un petó a la fusta de la porta per dir adéu a aquella Maria tan seva que no veuria mai més. Necessitava respirar [...] L'escala per a anar a la teulada [...] li semblà massa estreta [...] Tornà a baix [...] Entrà a la sala de les joguines. [...] Agafà l'armari i l'arrossegà fins a sota del llum. Les trepitjava amb calma [...] S'acostà a la casa de les nines. Agafà el senyor i li arrencà el cap. Baixava l'escala amb el cervell emboirat com si el malson continués. Travessà el vestíbul sense aturar-se i caminà com una ombra per sota dels castanyers [...] s'enfilà al banc de les glicines; una estona mirà el balcó de la Maria i no veié llum a dintre (RODOREDA: 1984, 192-193).

La porta de la biblioteca estava mal ajustada. El seu pare parlava, alterat, i pugué entendre que parlava d'ella i del Ramon. [...] Sentí un gran silenci a la biblioteca i fugí escapada escales amunt amb el cor inquiet. Al cap d'una estona en Ramon trucava a la seva porta. Amb les mans tapant-se la boca per no haver de contestar, mirava aquella porta, darrera de la qual hi havia el seu germà, que era el fill del seu pare, com

ella era filla del pare d'ell [...] Alçà el cap i escoltà: en Ramon era a la teulada. Després el sentí a la sala de les joguines. Tota la casa era un silenci trencat per aquella tempesta a la sala de les joguines. Tot d'una la tempesta cessà. En Ramon baixava l'escala saltant graons "Maria... Maria... Maria" Algú cridava el seu nom tant lluny que no podia endevinar de qui era aquella veu. Obrí el balcó i mirà el cel, els arbres. Malgrat la fosca pogué veure la taca blanca de la cara d'en Ramon, dret damunt el banc de les glicines. S'enretirà de pressa. Arrupida als peus del llit no podia ni pensar. [...] En Ramon travessà el jardí i es perdé sota l'ombra dels castanyers (RODOREDA: 1984, 196-97).

En canvi, a la versió televisiva tenim una focalització externa fixa (la càmera), i això no ocorre, malgrat que de vegades la càmera ens enfoca des d'un angle concret situant-se en la mirada d'algun actor, com si miràrem les coses a través d'ell, però l'escena només la veiem una vegada.

Quant als personatges, més enllà de la compressió d'alguns d'ells, com és el cas de Quim-Rafael Bergadà i el de Terenci-Teodor Farriols que passen a ser un únic personatge segurament per la seua condició de secundaris, el que més sobta és la minva de protagonisme de les dones a l'adaptació televisiva. I això no ocorre per la història, sinó a causa del discurs. Mentre que a la novel·la, la focalització interna dels personatges femenins és molt major que la dels masculins (i això ens mostra el protagonisme d'elles), a l'adaptació televisiva, la conversió a un narrador extern els fa perdre aquest predomini clar del qual gaudien a la història narrativa. Per tant, tot i que segueixen sent evidentment importants, el protagonisme que els donava la focalització interna desapareix. Altres elements simbòlics que proporcionen protagonisme al vessant femení són els complements: les arracades, el penjoll de l'Armanda, el mirall... elements considerats pròpiament femenins, que passen més desapercebuts a la versió televisiva. La metàfora del mirall trencat que dona títol a la novel·la perd també part del significat a la versió televisiva, perquè l'estructura calidoscòpica i els capítols fragmentats de l'obra hi desapareixen. En canvi, a la novel·la es percep cada bocí del mirall com un capítol de la història, i només és al final quan els hem "llegit" tots que tenim la imatge completa:

El mirall s'havia trencat. Els bocins s'aguantaven en el marc, però uns quants havien saltat a fora. Els anava agafant i els anava encabint

en els buits on li semblava que encaixaven. Les miques de mirall, desnivellades, reflectien les coses tal com eren? I de cop a cada mica de mirall veïé anys de la seva vida viscuda en aquella casa. Fascinada, arrupida a terra, no ho entenia. Tot passava, s'aturava, desapareixia. El seu món prenia vida allà dintre amb tots els colors, amb tota la força. La casa, el parc, les sales, la gent; de joves, de més vells, de cos present, les flames dels ciris, les criatures. Els vestits, els escots amb els caps a dintre rient o tristos, els colls emmidonats, les corbates amb nusos perfectes, les sabates acabades d'enllustar caminant damunt de catifes o per la sorra del jardí. Una orgia de temps passat, lluny, lluny... que lluny que era tot (RODOREDA: 1984, 259).

En canvi, la versió audiovisual té altres coses que no té la novel·la: les imatges en moviment, la música i la interpretació dels actors i les actrius, que aporten a la història l'element que li manca a la novel·la. La imatge és fonamental al format audiovisual, i a través d'aquesta es poden marcar retrospeccions (per exemple usant el blanc i negre), o mostrant un canvi al paisatge (fulles als arbres, paisatge nevad...) que ens indiquen el pas de les estacions sense necessitat de paraules. També es pot veure el pas del temps perquè els personatges es fan grans. La caracterització dels personatges, el vestuari, i els escenaris, les cases on viuen, ajuden a conèixer el personatge, la seua personalitat i la classe social a què pertanyen.

Per tant, després d'analitzar els principals canvis entre la versió narrativa i l'adaptació audiovisual, podem concloure que la majoria de modificacions es deuen al discurs i no a la història. Tanmateix, hi ha canvis perquè Benet i Jornet, encara que tracta de ser fidel a la història, ho fa utilitzant les tècniques pròpies del llenguatge audiovisual. El guió transforma el llenguatge poètic en escenes, perquè al cinema o a la televisió el que importa és el que veiem: què ocorre a cada escena, on es desenvolupa i el diàleg que s'hi manté en aquesta. L'element poètic del llenguatge s'expressa al format audiovisual a través de la música, el to de la veu, els gestos, la mirada dels actors. Així doncs, no és que un llenguatge siga millor que l'altre, sinó que cadascun té els seus mecanismes propis, i quan intentem encabir o passar d'un format a un altre són necessaris alguns canvis. Hi ha novel·les bones i dolentes, de la mateixa manera que hi ha adaptacions bones i dolentes. I en aquest cas, podem dir sense cap mena de dubte que l'adaptació televisiva és molt bona, malgrat que es perda una part del significat de la novel·la en el canvi de format. Però això és inevitable i no podem

demanar ni pretendre que el discurs narratiu (les metàfores literàries, el monòleg interior...) es conserven en l'adaptació audiovisual, de la mateixa manera que no diríem que una novel·la és dolenta perquè no hi ha música o so.

Bibliografia

RODOREDA, Mercè (1984): *Mirall trencat*, Ed. 62-La Caixa, (MOLC), Barcelona.
http://www.tv3.cat/mirall_trencat/adaptacio.htm